

2017 KOSAS 추계학술세미나

연기, 시민의 삶 속에 스며들다

훈련과 실기를 중심으로

2017년 9월 23일(토) / 13:00 ~ 16:00

연남동 경암소극장

2017 KOSAS 학술세미나는 제2회 연남골목아트페스티벌(Y.A.F, Yeonnam alley Art Festival) 안에서 진행됩니다. 일반 시민들과 예술가가 만나는 축제에서 시민 참여형 연기워크숍의 형태로 진행되며 기존의 학술세미나의 틀을 벗어난 실기 중심의 학술대회입니다. 이번 세미나는 일반 시민들이 예술가들의 연구를 가까이서 접하고 체험할 수 있는 장을 마련함으로써 현장과 이론의 실제적 간극을 줄이는 소통과 나눔이 있는 특별한 시간이 될 것입니다.

회원 여러분께서 연기에술을 실천하는 현장에 많은 관심을 갖고 귀한 시간을 함께 만들어주시면 감사하겠습니다.

이광복 중국전통공연예술 경극의 표현양식의 특징
-배우의 연기에술을 중심으로-

이유경 계슈탈트를 활용한 비전공자와의 연기활동

신대식 연기! 과연 어려운 것인가?

최성운 뮤지컬발성의 기본레시피
-노래를 잘하려면 아무것도 하지마라-

* 질 의 박진태 (여주대) / 유원용(경북대)

문의  사)한국연기에술학회 사무국 010-5521-0763/forestsehee@gmail.com

목 차

중국 전통 공연예술 경극의 표현양식의 특징 - 배우의 연기에술을 중심으로-

이광복(청주대학교 영화학과)

계슈탈트를 활용한 비전공자(연기)의 활용

이유경(중앙대학교 연극학과)

연기, 과연 어려운 것인가?

신대식(상명대학교 영화학과)

뮤지컬 발성의 기본 레시피 -노래를 잘하려면 아무것도 하지마라-

최성윤(서경대학교 뮤지컬학과)

중국 전통 공연예술 경극의 표현양식의 특징
- 배우의 연기에술을 중심으로-

이광복(청주대학교 영화학과)

2017.9.23

중국전통공연예술 '京劇' 의 표현양식 특징

배우의 연기예술을 중심으로

이광복

<京劇>하면 떠오르는 것은?



영화 <京劇>과 만나다

- <패왕별화>

1993년 칸카이거 감독

제 46회 칸 영화제 황금종려상

경극배우 두 사람의 인생역정을 그린 작품

중국의 근대사를 비롯해 문화혁명을 표현

당시 경극배우들의 혼란법이 화제가 되었음



<京劇>은...

- 중국을 대표하는 공연예술
- 중국의 3대 보물 중 하나
- 2010년 11월 16일 유네스코 지정 세계무형문화유산으로 지정

<京劇>은 중국공연예술의 정점

<京剧>은...

- 중국을 대표하는 전통 공연예술의 한 장르

1790년 청(淸)대 건륭(乾隆) 황제 80세 생일을 맞아

안휘성(安徽省)의 4대 휘극단(徽劇團)이 북경으로 들어 온 것이 기원

한극(漢劇)을 비롯해, 당시 북경에서 유행하던 곤극(昆曲)등

여러 지방극의 영향을 받아 새로운 형식의 극으로 발전

경극은 쟁나라 궁정 및 귀족의 지지아래 빠른 속도로 발전

민국 시기에 이르러 번성

<京剧>은...

경극 연기 발전과정 중 주목할 점

'4대 명단'의 출현



노래, 연기, 의상, 분장 등에 개량 시도



관객에게 많은 호응과 대량적인 인기몰이



경극배우들 스스로 자신들의 특성에 맞는 작품을 개발 및 공연



경극의 연기에술의 비약적 발전

<京劇> 배우 '매란방' (1894-1961)



중국 경극 배우

4대 명단
10세 무대 데뷔

경극 역사상 가장 위대한 배우로 평가된
남단(여성남역) 전문배우

스타니슬라브스키, 브레히트,
최승희 등과 예술교류

중국의 경극을 세계에 알리는 데 공헌

연기뿐만 아니라, 작품 개발, 의상, 화장 등
중국의 경극연기예술의 전반에 영향을 미침

<京劇>의 연기적 특징

'정식화된 춤과 노래로 이야기를 전달'

통합성 - 중국의 문화와 예술의 집약체

음악, 미학, 미술, 무술, 발레, 서커스
심지어 자연계까지 연기에 집속 발전
배우의 신체연기를 기본으로 대사와 노래가 함께 진행

정형성 - 정형화된 무대의 약속이 존재

모든 표현이 과장되어있고, 선명하고, 규범화되어 있음
역할, 연기, 무대도구, 스펙, 의상, 음악, 색깔 등등
무대에서 보여지는 모든 분야에 관습화된
연기언어가 존재

허의성 - 일상의 모습과 무대예술의 경계

전통경극 공연의 경우 일반적으로 무대는 비어있기에
배우의 연기는 정적하면서도 허의성의 특징을 가진다

<京劇>의 연기적 특징

‘허의상’ - 사물의 이미지를 ‘모방’ 한다는 의미

‘존재하지 않는 사물과 극중 현실을 상상력을 통해 연기로 표현’ 해 내는 것
배우의 연기로 ‘존재하지 않는 것을 존재하게 하는’ 즉, 무대가 세워지는 것



예) ‘문 여는 동작’, ‘장문 여는 동작’, ‘계단을 오르는 동작’

중국 전통 건축물의 특징을 기초로 일상생활의 순서대로 연기 진행

실물대상을 완전히 생략



배우 연기 의미와 최소도구의 결합으로 장면 전환 및 공간 이동 가능

<京劇>의 연기적 특징

허의는, 필히 허(虛)와 실(實)의 결합

연기자의 두 발은 의미 없이 무대에서 움직일 수 없다.

무대는 실(實)이며,

연기자의 배경과 대상은 허(虛)

대결하는 칼, 창, 검 등의 각뿔 무기는 실(實)이지만,

배는 허(虛)다. 그러나 노는 실(實)이다.

말(馬)은 허의이지만, 말채찍은 실(實)이다

<京劇>의 연기적 특징



<京劇>의 연기적 특징



<京劇>의 주요 배역



노생



소생

<京劇>의 주요 배역



두생



충생

<京劇>의 주요 배역



노단



화단

<京劇>의 주요 배역



정역



화삼

<京劇>의 주요 배역



무단



도마단

<京劇>의 주요배역



문혹



문혹

<京劇>의 주요배역



무속



무속

<京劇>의 주요 배역



학검

<京剧>의 검보 (脸谱)



'净' 분장은 그 인물의 인생, 성격, 삶의 궤적을 따라 구성된 악보와도 같다

<京剧>의 무대



황빈 무대

탁자 하나, 의자 두 개

비어있는 무대는 경극배우의 연기와 관객의 상상력의 중첩을 통해 채워진다

〈京劇〉 ‘단’ 역의 손연기



경극(京劇)과 ...편제

2008년 ‘국가대극원’ 에서 올려진 경극 〈적벽〉....

중국국가경극원, 북경경극원, 상해경극원 등을

비롯해 총 22개 관련단체가 참가.

전통경극의 무대기법을 탈피, 영상기법과

초대명무대로 제작. 중국각 해외에서 각광받고 있음





경극(京劇)과 ...편제

총 300여명이 참여한 대형 경극 작품

관객접유율 98%, 2009년 5월 누적공익수익 570만원(RMB) 기록.

공임없이 재매석되고 새롭게 창작되고 있는 <삼국지>..

중국문화본엔즈 개발에 가장 중요한 원형소재를 제공하고 있음

게슈탈트를 활용한 비전공자(연기)의 활용

이유경(중앙대학교 연극학과)

계슈탈트를 활용한 비전공(연기)자와의 연기활동

발표자 : 이 유 경 [중앙대학교 연극학과 객원교수]

1. 비전공자가 생각하는 연기란 무엇인가?



2. 감정이란 무엇인가?

1) 이성과 감정

◆ 이성이란?

- 개념적으로 사유하는 능력을 감각적 능력에 상대하여 이르는 말. 인간을 다른 동물과 구별시켜 주는 인간의 본질적 특성이다.
- <철학> 진위(眞僞), 선악(善惡)을 식별하여 바르게 판단하는 능력.

◆ 감정이란?

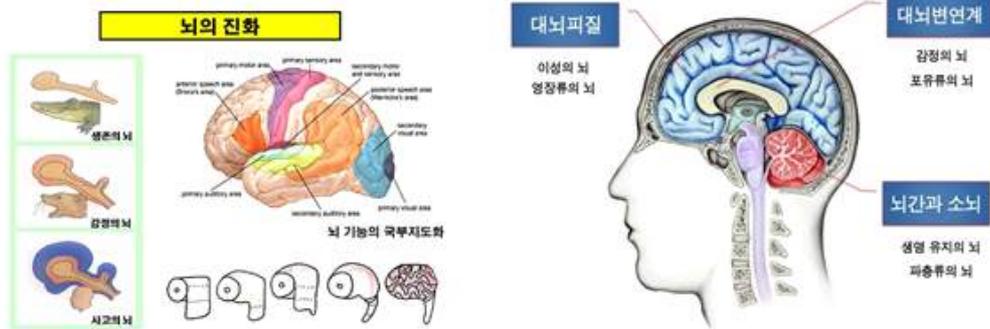
- 어떤 현 모든 생명체들이 어떤 현상이나 일에 대하여 일어나는 마음이나 느끼는 기분
- 생명체가 본능적으로 느끼는 감각 상이나 일에 대하여 일어나는 마음이나 느끼는 기분.



7정(精)-유교

기쁨
분노
슬픔
공포
사랑
증오
욕망

2) 이성 (인간)의 뇌, 감정(동물)의 뇌



3. 게슈탈트란 무엇인가?

1) 게슈탈트의 정의

게슈탈트 심리학(독일어: Gestaltpsychologie)은 심리학의 한 학파이다.

인간의 정신을 부분이나 요소의 집합이 아니라 전체성이나 구조에 중점을 두고 파악한다. 이 전체성을 가진 정리된 구조를 독일어로 게슈탈트 (Gestalt)라고 부른다.

2) 자극에 대한 감정의 따른 신체적 반응

3) 신체적 자각과 욕구에 따른 행동의 연결

4. 게슈탈트 심리치료기법을 활용하여 나의 감정과 행동 초대하기(실기)

1) 감정 표현 단어

2) 빈의자 기법

3) 내가 잘 쓰는 감정과 행동 발견하기 (알아차림)

4) 나에게 어색한 감정과 행동에 도전하기

유쾌한 (긍정적인) 느낌			불쾌한 (부정적인) 느낌		
감동적인	짜릿한	실례는	걱정되는	안타까운	당황스러운
감사한	사랑하는	효못한	의기소침한	갑나는	불안한
자랑스러운	고마운	충만한	난처한	창피한	슬픈
가슴 벅찬	기대되는	기쁜	의로운	허무한	혼란스러운
기운 나는	올가분한	편안한	무기력한	피곤한	자신
즐거움	재미있는	상쾌한	놀란	초조한	우울한
흥미로운	반가운	활기찬	서운한	실망스러운	괴로운
부듯한	열정적인	만족스러운	지루한	서글픈	부끄러운
실례는	행복한	신나는	쓸쓸한	울적한	막막한
들뜬	당당한	평온한	절망스러운	문한	허탈한
평화로운	친근한	안심되는	약 오르는	비참한	억울한

5. 감각.감정,환경의 통합적 인식과 자유로운 자기표현

(실제적 표현하기)

연기, 과연 어려운 것인가?

신대식(상명대학교 영화학과)

* 제2회 연남골목 아트페스티벌을 맞아 공동주관인 (사)연기예술학회의 KOSAS 학술 대회에서 연남동주민들과 뜻있는 관계전문가들을 만나 위의 주제를 편안한 마음으로 나눠 보고자 합니다.

본 강의는 담론형식으로 여러분들이 평소 하고자 했던 “연기”에 관한 자유로운 질의를 듣고 제가 답을 하거나 같이하신 분들이 함께 토론하는 방식으로 진행했으면 합니다.

여러분들의 기탄없는 거침없는 참여 부탁드립니다.

먼저, 실제 현장에서, 그리고 강의 중 학생들에게 가장 많이 듣는 질문을 꼽자면,

“연기는 무엇일까요?”, “정말 어려운 것일까요?”, “진실한 연기는 무엇입니까?”, “연기는 실생활과 같아야 하는데, 저는 사실 제 실제 생활에서 이렇게 행동하고 있지 않습니다.”, “캐릭터 탐구를 위해 해야하는데, 나로부터 연기를 출발하라고 하는 말이 무슨 말입니까?” 등 다양한 연기접 접근 양식이나, 방법론에 대한 논의들이 제기되고 있습니다. 오늘 이 자리에서는 전공자와 비전공자, 그리고 인생을 살아가는 삶에 있어서 과연 연기란 무엇인가에 대해 토론의 형태를 토대로 한 여러 가지 제안을 하고자 합니다.

우리 배우에게 있어서 “무엇이 연기를 어렵게 여겨지게 할까요?”, 또는 “좋은 연기란 무엇일까요?”

자! 우선 오늘의 자리를 열 질문을 받아보겠습니다.

질의1:

즉흥답변:

질의2:

답변2:

질의3:

답변3:

역질문:

연기에 대한 다양한 이론, 방법론, 배우 훈련 등 수없이 다양한 과정을 통해 우리는 연기에 대해 생각하고 이를 무대 위나 카메라 앞에서 표현합니다. 이 때, 우리에게서는 역할에 있어 심리를 잘 반영하고 표현하기 위해서 부단히 노력합니다.

그럼에도 불구하고 다양한 연기적인 힘에 대해서 논의를 하게 됩니다.

- * 심리적, 육체적 경직에서의 탈출은 어디에서 어떻게 이루어질 수 있는가?
- * 우리를 매혹시키는 배우들, 연기의 힘은 어디에서 기인하는가?
- * 배우의 연기에서 무엇인가 부족함을 느낄 때, 어떤 기준으로, 무엇을 보강해 주어야 하는가?
- * 공감을 주는 사실적 연기, 배우 스스로 자신의 연기에 확신을 가질 수 있는 연기, '이것은 진실한 연기, 소위말해 맞는 연기야!'는 무엇을 기준으로 체크되어야 하는가?
- * 한국배우들의 연기술이 공연예술에서보다 영화, 드라마에서의 국제적 인정을 받는 이유는 무엇인가?
- * 역할을 창조할 때 또는 연기하는 그 순간 현존하는 나(배우 스스로)와 등장인물(극 중 캐릭터)의 존재는 양존이 가능한가? 아니면 어떻게 정리, 이해되는 것이 바람직한가?
- * 배우훈련의 기초는 어디에서 출발해야 하며 어디를 최종목표로 나아가야 하는가?
- * 왜 우리(배우들)는 스스로 체감하는 연기의 성취와 객관적(보편적)평가에서 편차를 경험하는가?
- * "연기하지 않는다."는 경지는 무엇이며 어떻게 도달하는가?
- * 살아있는 즉흥적인 연기라는 미명하에 소위 "창의적 자감"의 상태에서 연기한다는 것은 극의, 작가의, 연출의, 동료 간의 양상불을 훼손하지 않을까? 과연 그것이 가능한지, 혹은 바람직한 것인지? 또는 드라마의 본질을 잃지 않으며 생동감과 함께 조화 가능한지?
- * 무엇 때문에 배우는 표현에, 감정처리에 집착하게 되는 것인가?
- * 배우는 진정 감정연기를, 정서의 표현을, 눈물연기를 하면 안 되는 것인가?
- * 배우는 잘 하려고 하면 안 되는 것인가? 왜 잘하려고 하지 말라하는가?

무대라는 숨가쁜 현장에서 배우들이 살아남기 위해 이 쉽지 않은 화두가 존재합니다. 이 문제는 사실상 만만치 않은 문제들이며 그 해답에 대해 연기교육자들 사이에 이견도 많을 것이라고 봅니다.

그럼에도 불구하고, 나름의 해답을 제시하고 그 실천적 방법론과 모델을 정착시키기 위해 '연기예술학회'의 산하의, <스타니슬랍스키 제7 스튜디오>라는 연기예술연구소를 오픈하였고, 특강과 메소드에 대한 발표공연 등을 통해 이 진지하지만 논쟁의 가치가 있는 문제들에 대한 우리 나름의 답을 제시해보고자 합니다.

연기는 인간이 하는 행위이기 때문에 사실상 많은 부분이 환경적인 영향을 받게 되고, 인물의 심리상태에 기인하게 됩니다. 다만 우리가 작품을 분석하면서 작품에 대해, 인물에 대해 분석하는 것을 중심으로 표현하고자 합니다. 이에 따라 다양한 연기적 접근을 통해 우리가, 또는 연기가 도달하려는 목표를 수행해야 할 것입니다. 따라서, 연기에 대한 다양한 훈련을 토대로, 자신만의 연기적 방법론을 구축하는 것이 가장 좋은 방법이라고 사료됩니다. 이에 따라 연기가 단순히 그 과정의 복잡함으로 인해 어렵기만 한 과정, 또는 표현을 하기 위해 힘든 과정이 아닌, 삶을 그대로 성찰할 수 있는 그러한 과정과 표현의 수단으로 진행되기를 바랍니다.

뮤지컬 발성의 기본 레시피
-노래를 잘하려면 아무것도 하지마라-

최성윤(서경대학교 뮤지컬학과)

머리말

1970-80년대는 성악의 전성기였다. KBS TV 프로그램에는 <내 마음의 노래>라는 콘텐츠가 있었고, 초저녁 시간마다 매일 방영되는 이 프로그램에는 유명 성악가들이 출연하여 한국가곡이나 외국가곡을 불렀다. 그러다 2001년 라이선스 뮤지컬 ‘오페라의 유령’ (The phantom of the opera)이 대중적인 인기를 끌면서 본격적인 뮤지컬 전성시대를 열었다. 현재 국내 뮤지컬 분야는 공연시장의 대표적인 문화 콘텐츠로서 그 위상을 높여가고 있으며, 이에 따라 최근 5년간 뮤지컬의 연평균 성장률은 19.1%를 상회하고 있다.¹⁾

그러나 “해외 뮤지컬의 국내 시장 점유율 증가, 뮤지컬 제작사의 과다경쟁으로 인한 제작환경 악화, 스타마케팅 의존도 심화 등 부정적인 환경변화가 나타나고 있다.²⁾ 이렇듯 비록 뮤지컬 콘텐츠 자체의 힘은 아직 미약한 실정이지만 뮤지컬 시장의 양적 팽창은 괄목할 만하다. 이러한 공연시장의 내적 상황에도 불구하고 뮤지컬 배우들 및 배우 지망생들은 폭발적으로 증가했다. 대학의 성악과나 교회음악 성악 전공의 자리들을 뮤지컬 관련 학과들이 대체해 나갔다.

국내 뮤지컬학과는 각 대학의 여건에 따라 관련학과의 내부전공으로 개설(50%)되거나 관련학과의 내부전공에서 발전하여 뮤지컬학과로 독립한 경우(11.1%), 또는 뮤지컬학과로 신설(28.9%)된 경우로³⁾ 확대되었다. 다른 한편으로는 전문대와 몇몇 4년제 대학들을 중심으로 실용 보컬 관련학과의 증가세도 두드러졌다. 이를 반영이라도 하듯, 최근 몇 년 동안 공중파 및 지상파 방송들의 보컬경연 관련 콘텐츠의 열기는 가히 병적 수준에 도달했다고 해도 과언이 아니다.

이처럼 한국인들의 노래에 대한 관심과 사랑은 세계 최고 수준이다. 그런데 지금 여기서 논하고자 하는 것은 보컬과 관련된 공연예술 콘텐츠의 중심이 성악에서 뮤지컬 및 실용음악보컬로 전이되는 현상 그 자체가 아니다. 문제는 이러한 변화 과정에서 발성과 관련된 교습법이 과학적이고 체계적인 연습방법 없이, 여전히 선생의 개인적인 경험과 감각에 의존한다는 사실이다.

필자는 클래식 성악을 전공하고 한동안 클래식 분야에서 활동하면서 발성과 관련한 해부학적 이론(Anatomical Theory)을 다양하게 접할 기회가 있었다. 그러나 아이러니하게도 실제 학생들에 대한 지도에서는 경험에서 오는 감각적 지식과 은유적인 표현들에 절대적으로 의존했다. 때로는 노래를 직접 불러주고 학생들의 개인적인 모방능력을 기대하기도 했다. 사실 이는 성악의 교습과정에서 지극히 일반적으로 이루어지는 방식이며 별다른 거부감 없이 대물림되고 있었다. 이는 예술 실기라는 분야가 도제적 성격을 띠고 있고, 예술작업이 지극히 개인적인 영역에서 이루어지고 있기 때문이기도 하다. 물론 이런 전통적 방식도 가시적인 교습효과를 가져오긴 했지만, 과학적인 발성 기제(Mechanism)를 바탕으로 한 교습법과 비교했을 때 효용성 측면에서 크게 뒤진다.

‘벨칸토’로 대변되는 성악 발성기법에도 과학적인 발성체계가 확립되어 있다. 하지만 이러한 체계가 이론적인 단계에 머물고 실제 적용되는 연습 차원에서의 교육은 관념적이고 추상적인 지시어들로 이루어졌다. 발성의 과학적인 원리를 활용한 연습방

1) 문화체육관광부(2013), 『2013 공연예술실태조사』

2) 예술경영지원센터(2015), 『2015 뮤지컬실태조사』

3) 이예스더, 이정선, 「대학 내 뮤지컬학과 개설현황 연구」, 음악교육연구, 제40권 제1호, 2011, p.227.

법이 일반적으로 교육되지 못하고 있는 것이 현실이다.

뮤지컬이나 실용음악 계통의 교습법은 더욱 심각하다. 성악 분야에 비해 실용음악이나 뮤지컬 보컬 훈련과 관련된 학문적인 체계가 상대적으로 덜 확립되어 있기 때문이다. 보컬경연대회에서 실용 분야의 전문가들로 구성된 심사위원들의 평가를 들어 보면 주먹구구식의 표현들이 난무한다. 사실 엄밀히 따지면 성악의 벨칸토 발성이나 뮤지컬 발성 및 실용보컬 발성에서 발생하는 호흡과 발성의 해부학적 기제는 동일하다. 이것은 배우들의 대사 발성과도 크게 다르지 않다. 단지 사용되는 호흡의 양을 조절하고 후두기관의 적절한 변형을 통해 각 영역에 적당한 소리를 만들 뿐이다.

이상의 문제점들을 고려할 때, 영국에 널리 퍼진 EVT⁴⁾ 발성법이나 대중음악에서 많이 사용되는 세스릭스⁵⁾ 발성법은 과학적인 발성법을 지향한다는 점에서 좋은 평가를 받을 수 있다. 두 가지 발성법 모두 가창에 있어서 호흡의 비중을 과소평가하는 점이 아쉬움으로 남긴 하지만 해부학적 이론을 바탕으로 한 발성의 접근이 주는 구체적 지시어들은 상당한 효용성을 지닌다.

본 발제는 가창에 있어서 과학적이고 체계적인 발성 교습이 이루어지지 못한 결과가 가져온 잘못된 정보들 중 호흡과 공명 관련 대표적인 사례를 점검해 보고 개선방향을 제시하고자 한다.

1. 과학적이지 못한 뮤지컬 발성 교수법

뮤지컬 장르가 클래식에 기반을 두고 탄생한 장르이기 때문에 그 동안의 뮤지컬 발성은 성악적인 기초발성을 기본으로 교습되어져온 것이 사실이다. 성악 분야에서는 줄리오 카치니(1545~1618)²⁾ 이후 약 400년 동안 수많은 대가들과 음성학자들이 자신들의 이론적 체계를 발표하면서 올바른 발성법에 대한 기초가 비교적 잘 갖추어져 있다.⁶⁾ 스페인의 유명한 의사이자 테너이며 당대 최고의 가창지도자인 마누엘 가르샤(Manuel Garcia)가 후두경을 발명한 이후, 과학적 접근에 의한 발성법이 개발되면서 벨칸토의 경험적 발성법과 더불어 오늘에 이르게 된다.⁷⁾ 벨칸토는 공연장을 울릴 수 있는 큰 공명의 발생을 특징으로 한다. 남성, 여성 모두 머리와 가슴을 이용하여 공명을 최대한 확장해야 한다. 이 원리는 성대에서 음성이 만들어질 때 호흡을 이용하여 압력을 만들어주고 그렇게 생성된 소리를 두개골의 비어있는 공명강으로 보내어 증폭시켜 밖으로 내보내는 것이다. 당시의 벨칸토 교습법은 과학이라기보다 경험, 모방으로 이루어졌다는 한계를 지닌다.⁸⁾

- 4) EVT는 발성기관의 생리학(physiology)적, 해부학(anatomy)적 이해와 발성 구조의 조절 훈련을 통한 발성 훈련법(Vocal Training)이다. 미국의 음성학자인 조 에스틸(Josephine Antoinette Estill)은 EMG(근전도 검사) 전기성문도검사(electroglottography), 음성신호분석(analysis of voice signal), 후두발성의 엑스레이(X-ray of larynx vocalization), 후두내시경(laryngendoscope), 음향 측정(audiometer) 및 화상회선경술(videostroboscopy)등의 기술을 사용하여 노래의 서로 다른 음색에 관련된 특성을 연구하였다. EVT는 발성기관(Vocal Organ)의 구조(structure)를 조절(control)하고 훈련(training)하여 소리의 발전을 이룬다.
- 5) 세스릭스(Seth Riggs)는 미국에서 가장 뛰어난 보컬 트레이너로 평가되고 있고 발성치료사로서 의료분야에서도 많은 공동 작업을 하고 있다. 벨칸토 창법을 팝과 뮤지컬 코메디에 처음으로 접목시킨 발성이론을 바탕으로 마이클 잭슨(Michael Jackson), 마이클 볼튼(Michael Bolton), 스티비 원더(Stevie Wonder), 마돈나(Madonna), 휘트니 휴스턴(WhitneyHouston) 등 유명한 팝가수들뿐만 아니라 많은 오페라 가수들도 지도해왔다.
- 6) 황승경, “뮤지컬 가창에서 한국어 발음의 음성학적 연구” 성균관대학교 2012
- 7) 조명희, “가창 발성기법에 관한 실천적 연구: 호흡 훈련을 중심으로”, 칼빈 논단, 칼빈대학교, 2005 참조
- 8) 서정환, “세스릭스 발성법과 벨칸토의 비교연구”, Journal of the Korea Academia-Industrial

오랜 역사를 지닌 벨칸토는 성악 발성법의 대명사처럼 여겨진다. 개인적인 견해로는 벨칸토의 핵심적인 이론들이 과학적으로 체계가 잘 잡혀있다고 본다. 그러나 벨칸토가 생겨나고 발전되었던 시기의 특성상 과학적이고 실제적인 표현을 구사하기는 사실상 불가능했다. 그러므로 실제 교습의 영역에서는 모호한 표현들도 혼란이 야기된 것으로 보여 진다. 벨칸토라고 불리어지는 발성법이 가르치는 사람에 따라서 조금씩 다를 수 있는 것도 이런 이유이다.

‘벨칸토 발성법’에서 주요하게 다루고 있는 포인트는 1. 마스크라(Maschera)로 노래하라 2. 열고 노래하라 3. 편안한 호흡으로 노래하라 4. 한 길(한 포지션)으로 노래하라 5. 정확한 모음으로 노래하라 등으로 축약될 수 있다.⁹⁾

‘마스크라(Maschera)로 노래하라’에서 ‘마스크라’는 ‘가면’을 말하는데 이는 소리의 공명을 앞쪽에 두라는 뜻이다. 입을 기점으로 하여 그 윗부분, ‘입천장’이라 불리는 위쪽에 위치한 공명기관들을 향해 소리를 보낸다.¹⁰⁾ 성대에서 만들어진 소리가 경구개에 정확히 닿아서 증폭되는 공명을 최대한 이용하라는 뜻이다. 두부공간인 접골공동(Sphenoid sinus)과 미간 안쪽에 전두동(Frontal sinus)이라 불리는 공간 등을 울리게 한다. 그러나 ‘마스크라로 노래하라’거나 ‘마스크라에 끼우라’라는 등의 표현은 경우에 따라 오해를 일으킨다. ‘마스크라에 끼우라’는 것을 비강(Nasal cavity)의 적극적인 사용으로 인식하여 콧소리(Nasal sound)를 내는 경우도 있고, 성대 주변의 근육들의 과도한 긴장과 수축을 동반하기도 한다.

‘열고 노래하라’는 것은 공명에 관한 지적인데, 어느 부분을 어떻게 여는지에 관한 구체적인 방법을 제시받지 못한 채 열라는 말에 집중하다보면 성대의 접촉이 떨어지는 경우가 발생한다. 열고 노래하라는 것은 공명 기관들이 충분히 활용될 수 있도록 해야 하며 인두의 수축을 막고 후두의 자연스러운 하강과 연구개가 위로 올라가는 훈련이 수반되어야 한다.

‘편안한 호흡으로 노래하라’는 것은 매우 추상적인 개념으로 인식될 수 있다. 편안한 호흡이 되기 위해서는 여러 호흡관련 근육들의 이상적인 상태가 유지되어야 함을 분명하게 인식해야 한다.

또한 ‘한 길(한 포지션)로 노래하라’는 표현은 소리의 진행방향과 관계가 있다. 여기서의 포지션은 소리를 내는 포인트를 말하는데 성악가들은 비강 쪽을 중심으로 삼아 저음, 중음, 고음에서 가능하면 같은 음색(Tone color)을 유지하려한다. 이것도 후두의 위치나 호흡의 조절과 관련된 구체적인 지시가 뒤따라야 한다.

‘정확한 모음으로 노래하라’ 라는 것은 혀와 관계가 있다. 굳어진 혀나 뒤로 향하는 혀에 대한 정확한 인식이 아니라 입모양에 집중하는 오류를 범할 수 있다. 발음을 만드는 핵심적인 기능은 혀에 있음을 간과해선 안된다. 입술모양을 각 모음에 맞게 지나치게 정확하게 만드려는 노력은 입술과 턱에 또 다른 긴장을 초래한다.

2. 뮤지컬 발성 교습 시 사용한 EVT의 효과와 한계

보컬 훈련법으로서의 EVT를 통해 성악전공자와 뮤지컬 보컬을 배우는 학생들에게 적용하여 많은 효과를 거두었다. 기존의 발성(vocalization)들은 발성과정(process

cooperation Society Vol. 17, No. 6, 2016

9) 서정환, “세스릭스 발성법과 벨칸토의 비교연구”, Journal of the Korea Academia-Industrial cooperation Society Vol. 17, No. 6, 2016

10) 레오네 마제라, 루치아노 파바로티 발성과 테크닉, 음악세계, 1999, p39

of vocalization)에 대한 생리학적, 해부학적 이해를 바탕으로 하지 않고 단지 추상적인 설명과 애매한 감각에 의존하여 교육되어 왔다. 물론 많은 발성 관련 논문에서 호흡기관, 발성기관, 공명기관에 대한 해부학적 구조와 소리의 형성과정을 다루었지만, 발성기관과 소리가 형성되는 생리학적인 지식을 전달하는데 그쳤다. 그러나 EVT에서는 발성기관의 해부학적 구조에 대한 이해 뿐 만 아니라 발성기관의 구조들을 마음대로 설정하고 이것을 과학적인 연습법으로 훈련하는 방법을 제시했다. 발성기관을 의식적으로 움직일 수 있는 능력을 개발하고 원하는 음색을 만들어낸다는 것은 기존의 발성법과는 매우 다른 방식이다.

Gillyanne Kayes는 그녀의 저서 <Singing and the Actor>에서 여섯 개로 분류한 소리의 질(Voice quality)을 소개했다.¹¹⁾ 이러한 음색은 발성기관 안에 있는 근육과 구조의 배치에 따라 달라지는데, 진성대(True Vocal Folds), 갑상연골(Thyroid), 운상연골(Cricoid), 후두피열괄약근(AES), 후두의 위치(Position of the larynx) 등을 조절하여 만든다. 이들 여섯 개의 음색을 만들기 위한 해부학적인 구조의 조작을 설명하고 각 보이스 퀄리티(Quality)를 효과적으로 내기 위한 실제적인 연습 방법들을 제시한다. 물론 세상에 존재하는 보이스의 종류는 이보다 훨씬 많고 때론 이 각각의 퀄리티들이 혼용되어 사용되지만, 성악이나 뮤지컬 발성을 지도한 입장에서는 이 이론이 매우 효과적인 방법이었다. 목소리 건강(Vocal Health)을 유지하기 위한 방법, 가성대(FVF) 훈련, 성문음(Onset) 훈련, 머리와 목의 지지(Head and Neck Anchoring) 및 몸통의 지지 (Torso Anchoring), 갑상연골 기울이기(Thyroid Tilt)를 통한 바이브레이션의 생성과 가성대 수축의 방지, 사이렌(Siren)을 통한 후두의 유연성(Flexibility) 훈련, 혀/입술/턱(Tounge/Lip/Jaw)의 긴장제거, 연구개(Soft Palate)의 효과적인 사용 등을 통해 교습에 많은 도움을 받았다.

그러나 EVT는 많은 장점에도 불구하고 호흡 부분과 관련해서는 이에 대한 근본적이고 과학적인 훈련이 제시되지 못하는 한계를 지닌다. EVT 보이스 훈련법에서는 발성을 하기 위해 호흡은 저절로 이루어져야 하지만 호흡은 반드시 밖으로 나갈 때 조절되어야만 한다고 강조¹²⁾ 한다. 호흡보다는 후두의 조절기능과 관련한 부분에 더 큰 비중을 두고 있음을 알 수 있다. 그러나 학생들에게 크리스틴 링클레이터의 호흡이론 등 여러 호흡근육 훈련이론들을 차용하여 발성지도를 병행했을 때 더 가시적인 효과가 나타났다. 어떤 경우에는 발성을 위한 음계(Scale) 훈련보다 호흡근육들의 활성화를 통한 호흡 연습이 즉각적인 효과를 가져왔다. 사실 모음을 통한 음계훈련은 가장 자가 지닌 고착화된 상태를 벗어나기 쉽지 않다. 하지만 호흡근육을 통한 훈련들은 잘못된 음계연습의 굴레를 벗어나서 효과적인 발성적 상태에 도달하게 해주는 효과가 있다.

3. 과학적이지 못한 교습법 사례연구

뮤지컬을 전공하는 학생들이나 뮤지컬 실기수업을 수강하는 연기와 학생들의 가창을 지도하다보면, 여러 가지 문제들을 지닌 다양한 학생들을 만나게 된다. 그 중 대표적으로 문제가 되는 몇 가지 사례들은 다음과 같다.

11) Gillyanne Kayes, *Singing and the Actor*, A Theatre Art Book, 2004, pp. 153-164 참조

12) 박일규, *현대뮤지컬 발성법*, 연극과 인간, 2012, p.52.

3-1 사례 1 : 호흡과 관련된 문제

가창 시 호흡과 관련해서 범하는 가장 큰 실수는 과호흡이다. 노래는 90%이상이 호흡이라고 주장하는 많은 가르침 때문에 대부분의 학생들은 강박적으로 많은 양의 호흡을 하고자 한다. 이런 적극적인 호흡은 불필요한 근육의 긴장을 가져오고 정작 호흡을 잘 할 수 없는 상태를 만든다. 불필요한 근육의 과도한 긴장이 정작 호흡과 관련된 근육의 작용을 방해하기 때문이다. 가창 시 과호흡은 때로는 과도한 성문하압을 생성하기도 한다. 진동하는 성대는 복강에서 올라오는 압력에 대항하여 반대방향의 압력을 만드는데, 이것이 흉강의 압력이며 이것이 바로 노래 부를 때 필요한 성문하압이다.¹³⁾ 과도한 성문하압은 성대가 공기에 대해 제대로 저항하지 못하게 함으로써 결과적으로 소리가 약해지게 만든다. 물론 “성악인들은 훈련에 의해 강하게 만든 후두근육으로 성문하압 조절이 용이해지며 이때의 호기율은 일반인의 3-4배 이상이다.”¹⁴⁾ 그러나 훈련이 덜 된 학생들은 상황이 다르다. 또한 비록 훈련된 성악가라 하더라도 - 특히 고음역의 음정들을 노래할 때 - 생각보다 적은 양의 호흡만이 필요함을 경험하기 때문이다.

‘호흡을 들이킨다’ 혹은 ‘호흡을 마신다’도 가창 시 자주 사용되는 그릇된 표현중의 하나이다. 허슬러(Hussler)는 “노래할 때 요구하는 호흡은 꽃향기를 맡을 때가 가장 좋다. 숨을 들이마실 때의 불필요한 소음이라든가 혈떡이는 소음은 모두 배제시켜야 한다. 호흡소리가 귀에 들려오는 것은 그 호흡법이 틀린 증거이며, 이와 같은 호흡법은 인두나 두부공명강의 얇은 막을 자극해서 발성법을 일그러지게 한다”고 말했다.¹⁵⁾ ‘꽃향기를 맡으라’는 표현은 오래전부터 사용해왔지만 막상 그것이 호흡을 얼마나 순조롭게 하는지, 이 때 호흡근육들의 자연스러운 참여가 어떻게 이루어지는 지에 대한 설명은 이루어지지 않아 막연한 은유적인 표현으로 인식되기도 한다. 이것은 과호흡 뿐만 아니라 호흡부족에 대한 문제도 함께 지적하는 것이다. 세스릭스(Seth Riggs)도 적절한 호흡에 대하여 ‘알맞은 양의 공기가 균형을 맞추어 흐르는 상태’¹⁶⁾라고 말했다. 크리스틴 링클레이터도 호흡이 너무 많으면 성문하압이 지나치게 증가해서 적절한 성대 접촉이 힘들어지고, 호흡이 너무 부족하면 성대가 윤활유 없이 마찰을 해야 하기 때문에 성대가 서로 무리한 마찰을 하게 한다. 그러면 성대는 염증을 일으키고, 탄력을 잃어버리며, 규칙적인 진동을 내는 것이 불가능해지고 이런 마찰로 인해 목쉰 소리가 나게 된다.¹⁷⁾고 지적했다. “호흡이 부족하게 되면 이에 대한 보상으로 후두근을 무리하게 이용하여 후두 과기능이 나타나며 음성이상 및 성대결절까지도 초래할 수 있다.”¹⁸⁾ 학생들 중에는 호흡을 동반하지 않은 상태의 무리한 성대 접촉과 가성대의 수축(Contraction)으로 인한 성대 결절 상태인 경우가 상당히 존재한다.

‘호흡을 마신다’고 생각한다면 생각의 주체가 입이나 코 혹은 가슴 쪽에 있기 때문에 그곳을 중심으로 힘이 들어가게 마련이다. 하지만 ‘꽃향기를 맡는다’거나 ‘호흡이 날아든다’고 생각하면 호흡근육의 자연스러운 참여와 함께 횡격막(Diaphragm)¹⁹⁾으

13) 박일규, 현대뮤지컬 발성법, 연극과 인간, 2012, p.126

14) Titze & Sunberg(1992), 권영경 외, 성악인의 발성능력 향상에 Vocal Function Exercise가 미치는 영향, 음성과학 2003, p. 670에서 재인용

15) 리차드 부뤼너, 가창기법, 세광음악출판사 1991

16) SethRiggs, ‘스타처럼 노래하세요’, 상지원, 2000, p27.

17) 크리스틴 링클레이터 <자유로운 음성을 위하여> -컬럼비아대학원 크리스틴링클레이터의 음성훈련을 중심으로- 한국연기예술학회 최지영 p11.

18) Sataloff(1992), 권영경 외, 성악인의 발성능력 향상에 Vocal Function Exercise가 미치는 영향, 음성과학 2003, p. 670에서 재인용

19) 횡격막(Diaphragm)은 복강과 흉강을 구분시키는 넓은 돔 모양의 근육으로, 들숨에서 수축하며 하향하고 날숨에서 이완하고 상승한다.

로 정신을 집중할 수 있고 가창에 적절한 호흡을 얻을 수 있다. 레오나 마제라는 그의 저서에서 ‘과거의 성악 선생들에 의하면 입 앞에 촛불을 두고 노래했을 때 불꽃이 조금도 움직여서는 안된다’고 언급하며 ‘그러므로 할 수 있다면 횡격막을 움직이지 않고 유지해야하며, 한 번 그 중심을 싣는 지점을 찾았으면, 어떠한 작은 움직임도 없이 가만히 있어야 하는 것이다.’²⁰⁾ 라고 설명했다. 이는 횡격막의 자연스러운 수축과 하강으로 얻어진 호흡을 한꺼번에 쏟아내지 않고 적절한 양을 계속적으로 내보내기 위함이고, 결국 불필요한 근육들의 긴장을 제거해야만 가능한 일이다. 늑골근육은 흉곽을 팽창된 상태로 유지시키고 복부근육은 횡격막을 폐의 위쪽으로 천천히 밀어 올리면서 공기의 양을 조절하는 역할을 해야 한다²¹⁾“는 세스릭스의 조언도 같은 맥락으로 해석된다. 또한 상체의 가장 아랫부분인 골반의 밑바닥까지 소리를 창조하는데 참여하도록 만들어야합니다”²²⁾ 라고 설명한 리나 쿡의 제안도 호흡근육의 자연스러운 참여가 이루어질 때 가능하다.

복부에 힘을 주거나 둔부(엉덩이 혹은 항문)에 힘을 주고 노래하라는 식의 황당한 조언도 원활한 호흡을 방해한다. 아직도 많은 학생들이 복부나 둔부에 힘을 주고 노래하는 경우가 많다. 복부나 둔부의 지나친 긴장은 호흡에 있어서 핵심적인 기능을 수행하는 횡격막의 원활한 작용에 악영향을 초래한다. 횡격막이 제대로 작동하지 못하면 원활한 호흡의 흐름은 끊어지고 후두 및 목과 턱의 긴장과 경직을 야기한다. 결국 호흡의 원활한 흐름이 이루어지지 않으므로 억지로 밀어서 노래하게 되고 적절한 공명을 얻지 못할 뿐 아니라 가성대의 수축까지 발생시킨다. 후두 안에 있는 진성대 주변의 가성대가 수축하고 후두의 유연성마저 떨어지면 노래하기 매우 힘든 상태가 된다.

또한 호흡관련 표현상의 오류 중의 하나인 ‘숨을 가지고 노래하는 것이 아니라 숨 위에서 노래하라’²³⁾는 애매한 표현도 문제다. 이것은 바람직한 호흡근육들의 참여를 통해 이루어진 온전한 호흡이 원활한 흐름을 타고 후두에서 생성된 소리를 잘 공명시키는 소리를 말한다. 하지만 ‘숨 위에서 노래하라’는 막연한 지시어는 소리의 생성과 진행을 막연하게 머리 위쪽으로 인식하게 한다. 이는 가창 시 호흡의 흐름 및 성대접촉과 공명을 머리 위쪽으로 상상하게 만들어 후두의 지나친 상승을 유발한다. 이것은 후두 불안정화로 인한 진성대의 접촉을 저하를 초래한다. 결국 진성대의 접촉을 저하는 밀도 있는 소리를 낼 수 없게 만들고, 진성대의 피곤을 가중시킨다. 후두의 위치는 감정과 생각에 따라 예민하게 반응하기 때문에 호흡과 관련된 애매한 표현은 잘못된 이미지 매핑(Image Mapping) 효과를 초래한 것으로 파악한다.

사실 후두의 위치와 관련해서 조 에스틸(Jo Estill)의 EVT와 세스릭스의 발성이론은 다소 상이하다. 세스릭스의 경우 ‘말하는 위치의 후두’를 강조하고 후두의 위치 유지를 권한다.²⁴⁾ 그는 고음과 저음을 내려갈 때 후두는 최소한만 올라가야하고 너무 내려가도 안 된다고 주장했다. ‘일반적으로 편안하고 조용하게 말할 때에는 외부근육이 후두의 기능을 방해하지 않습니다. 그 이유는 소리 자체보다는 의사소통에 더 주의를 기울이기 때문입니다. 그러므로 후두는 비교적 안정된 상태에서 휴식을 취하는데 우리는 이러한 방법을 ‘말하듯 노래하기/라고 부릅니다.’²⁵⁾ 고 명명하며 후두의

20) 레오네 마제라, ‘루치아노 파바로티 발성과 테크닉’, 음악세계, 2000.

21) SethRiggs, ‘스타처럼 노래하세요’, 상지원, 2000, p25.~27.

22) 리나 쿡, 시작하는 배우를 위한 보이스, 비즈앤비즈, 2014 p.86

23) 박일규, 현대뮤지컬 발성법, 연극과 인간, 2012, p.62

24) 세스릭스, ‘스타처럼 노래하세요’, 상지원, 2000, p.79.

25) SethRiggs ‘스타처럼 노래하세요’, 상지원, 2000, p31.

위치 유지를 역설했다.

반면 조 에스틸은 각 음역에 적합한 후두의 위치가 있고, 후두는 위아래로 원활하게 움직여야 한다고 강조하며 후두의 탄력성을 역설했다. 이러한 양자 간의 상이점은 달라 보일 수도 있다. 그러나 지나친 후두의 상승이나 하강이 정확하고 깨끗한 음정을 만들기 위해 지양되어야 한다는 점에서는 일맥상통한다. 결국 모든 음정과 음색을 만드는 기관은 후두이며, 적절히 공명된 소리는 저절로 앞으로 나간다는 사실을 인식해야한다.

3-2 사례 2 : 공명과 관련된 문제

후두에서 만들어진 소리는 공명과정을 거쳐야만 질이 좋은 소리로 바뀌게 되는데, 이 때 이런 작용을 방해하는 것이 바로 턱, 혀, 인두(목구멍) 긴장이다. 좋은 공명을 얻기 위해서 구강이나 비강의 두부강의 공명 공간을 강조하고 교습하는 경우가 있는데, 공명강에 대한 인식강조보다는 공명을 방해하는 기관들에 대한 해결이 중요하다.

혀(Tongue)가 긴장하면 보통 혀를 뒤로 당기거나 위로 볼록하게 올리는데 이럴 경우 구강의 공간 확보가 안 될 뿐만 아니라, 혀와 연결된 다른 근육들도 긴장하게 만든다. 공명이 이루어지기 위해서는 공간을 필요로 하고, 진동의 전달은 근육의 긴장을 만났을 때 감소한다. 이런 측면에서 볼 때, 혀의 긴장은 공명에 직접적인 악영향을 준다. 리나 쿡은 “혀 전체의 근육 중 공명의 진정한 방해꾼은 혀의 뒤 편, 즉 혀의 뿌리이며 혀의 뿌리는 우리가 인식하지 못하는 사이에 목 안쪽으로 당겨지면서 성대에 긴장을 전달하고, 결국 공명을 죽여서 보이스의 명확성과 온기를 둔화시킨다.”²⁶⁾고 말했다. 실제로 가창 시 많은 학생들의 혀뿌리가 위로 들리면서 목 안쪽으로 당겨지는 문제가 발생한다. 노래하기 전에 혀를 굴러 딱딱한 혀의 근육을 이완시킨 후, 혀를 앞으로 최대한 뻗 상태에서 노래의 가사를 천천히 말해보는 훈련이 도움이 된다. 또한 가창 시 혀를 아랫니 쪽으로 전설시키는 훈련이 도움을 줄 수 있다. 더불어 상체를 아래로 구부리고 중력을 거슬러 호흡하는 훈련도 혀의 긴장완화에 도움이 된다. 혀를 앞쪽에 놓고 모음을 처리하면 음향이 좋아져서 소리가 커지는 효과도 더불어 얻을 수 있다.

턱(Jaw)은 혀와 매우 밀접하게 연관이 되어 있어서, 혀에 긴장이 있는 경우 대부분 턱에도 긴장이 있다. 그러므로 턱은 혀의 훈련으로 같은 효과를 얻을 수 있다. 또한 깊고 풍부한 소리를 내기 위해 턱을 내리라는 조언들도 있는데, 이 경우 후두가 지나치게 내려가고 혀가 편안한 위치에 머물지 못해서 발음이 부정확해 질 수 있다는 점을 유념해야 한다.

목을 훈련해야 되는 부분은 목과 입의 통로로 바뀌는 부분²⁷⁾이라고 지적인 링클레이터의 지적은 주목할 만하다. 인두(Pharynx)를 좁혀서 발음을 하는 것은 문화적 특징을 많이 반영하는데, 특히 동양권의 어린 소녀가 젊은 여성들 사이에서 많이 관찰된다. 대학생들도 예외는 아니어서, 대화나 가창을 막론하고 인두 조임이 나타나는 경우가 빈번하다. 이 문제는 먼저 이런 현상이 어디에서 일어나는 지를 인식하고, 발상을 전환하는 것이 중요하다. 문화적인 습관은 생각을 바꾸면 해결될 수 있다. 인두를 좁히는 학생들의 공통적인 특징은 후두를 원래 위치보다 위로 올리는 경향이

26) 리나 쿡, 시작하는 배우를 위한 보이스, 비즈앤비즈, 2014 p.153

27) 크리스틴 링클레이터 <자유로운 음성을 위하여> -컬럼비아대학원 크리스틴링클레이터의 음성훈련을 중심으로- 한국연기예술학회 최지영 p11.

있다. 이렇게 모음을 아주 밝게만 노래할 때는, 특별히 빠사지오(경과음) 부분에서 포지션을 잃게 되고 목을 조이는 등 듣기 싫은 소리('납작한 소리'라고 전문가들은 말한다)가 나는 걸 느끼게 된다.²⁸⁾ 여기서 디즈니 애니메이션의 어린 여주인공의 음색(Tone color)이 생기는데, 마치 인어공주(The little Mermaid) OST의 'Part of your world'에서 나타나는 창법과 유사한 사운드가 형성된다. 이 경우 중저음의 공명이 원활하게 이루어지지 않으며 고음부로 갈수록 가성대의 수축현상이 발생해서 고음역이 제한되고 성대의 피곤을 극대화시킨다. 이런 발성은 발성 자체의 오류도 문제지만 디즈니를 포함한 애니메이션 캐릭터 이외의 다양한 뮤지컬 넘버들을 소화할 수 없다는 치명적인 약점을 가진다.

턱과 관련해서 입을 크게 벌려야만 노래를 잘 한다는 생각도 고정관념이다. 입을 크게 벌린다는 것은 구강 공간을 확보하려는 의도로 볼 수 있다. 그러나 구강공간의 확보는 입을 크게 벌리기 보다는 입 안의 연구개를 높게 하고 혀뿌리를 내리는 것이 훨씬 효과적이다. 입을 지나치게 많이 벌리다보면 턱과 혀의 긴장을 가져올 수 있기 때문이다. 같은 맥락에서 '하품을 하듯이 노래하라'는 조언도 자칫 잘못 이해하면 턱과 혀에 긴장을 유발할 수 있으므로 세심한 주의가 필요하다. 또한 정확한 발음을 만들기 위해 입을 크게 벌리게 하며 조음훈련을 시키는 것도 동일한 이유에서 바람직하지 않다. 조음의 핵심적인 기능은 혀에 있고 입술은 보조적인 수단에 불과하다.

맺음말

본 발제문에서는 뮤지컬 발성, 더 나아가 가창 발성에서 흔히 범하는 대표적인 오류들을 몇 가지 제시하고 그 해결책을 살펴보았다.

발성이란 단지 그것의 과학적 기제에 대한 증명 수준에 머물러서는 안되며 구체적이고 실천 가능한 적용이 수반되어야 한다. 발성이론의 과학적인 제시와 실제 훈련과정은 거의 완벽하게 분리된 채 교습이 이루어지고 있는 현 상황에서, 교습 시 발생하는 적용 부분의 문제점들을 고민하는 것은 매우 고무적인 일이다. 실제 발성상의 문제를 안고 있는 학생들을 지도할 때, 막연하고 은유적인 표현이나 직접적인 시연보다는 조음기관에 대한 정확한 지시에 의한 훈련이 훨씬 효과적임을 경험한다. 하지만 단시간에 문제적 발성의 효과적인 해결이나 즉각적인 발전을 이루는 것은 한계가 있다. 이것을 새로운 감각으로 체화시킬 시간이 필요하기 때문이다. 그러므로 지속적인 훈련을 통해서 점점 이루어 가야만 한다.

가창이라는 것이 소리의 질(Quality)로만 평가 할 수 없는 '예술성'이 존재하지만, 그것을 표현하는 수단으로서의 소리에 문제가 있다면 예술성을 전달하기가 어려워진다. 이런 측면에서 뮤지컬 발성에 대한 체계화된 연구와 발전이 요구된다. 또한 좋은 소리란 수용자의 입장에서는 취향의 영역이기 때문에 노래하는 방법에 대한 옳고 그름을 칼로 자르듯이 구분할 수 는 없다. 그러나 가창의 과학적인 기제에 역행한 결과로 원하는 음역과 음색을 얻을 수 없거나 심지어 건강에 악영향을 주는 상황이 온다면 상황은 달라진다. 발성과 관련된 부분의 연구는 끝이 없다. 앞으로도 지속적으로 연구되고 논의 되어져야 할 것이다. 또한 향후 뮤지컬 발성의 과학적이고 체계적인 교습법이 활성화 되는 기반을 구축하는 것은 공연예술 분야의 발전을 위해서도 중요한 과제라고 할 수 있다.

28) 레오네 마제라, 루치아노 파바로티 발성과 테크닉, 음악세계, 1999

참고문헌

- Blandine Calais-Germain, 호흡작용의 해부학, 영문출판사, 2009
- Gillyanne Kayes, Singing and the Actor, A Theatre Art Book, 2004
- Seth Riggs '스타처럼 노래하세요', 상지원, 2000,
- 권소희, 대학에서의 호흡과 발성 훈련에 대한 소고: 교육현장의 문제점과 그 대책을 중심으로, 연극교육연구 제13권, 2007
- 권영경 외, 성악인의 발성능력 향상에 Vocal Function Exercise가 미치는 영향, 음성과학, 2003
- 김균형, 뮤지컬에서 발성에 대한 연구, 공연문화연구 제12권 2006
- 김석, 배우의 진실된 연기를 위한 발성훈련, 한양대학교 2012
- 김석, 배우의 발성훈련 발달과정 연구: 발성훈련의 과학적 접근을 중심으로, 연극교육연구 20권 2012
- 남도현 외, 성악발성과 실용음악발성의 비교 연구, 말소리와 음성과학 2권 4호, 2010
- 레오네 마제라, 루치아노 파바로티 발성과 테크닉, 음악세계, 1999
- 레오네 마제라, 미렐라 프레니 발성과 테크닉, 음악세계, 1999
- 레오네 마제라, 루제로 라이몬디 발성과 테크닉, 음악세계, 2000
- 리나 쿡, 시작하는 배우를 위한 보이스, 비즈앤비즈, 2014
- 리차드 부뤼너, 가창기법, 세광음악출판사 1991
- 박일규, 현대뮤지컬 발성법, 연극과 인간, 2012
- 서정환, "세스릭스 발성법과 벨칸토의 비교연구", Journal of the Korea Academia-Industrial cooperation Society Vol. 17, No. 6, 2016
- 이한영, 가창에 있어서 벨칸토 발성법과 현대 과학 발성법 연구, 일립논총 12권, 2006
- 장원상, 19C 발성기법을 통한 벨칸토 창법의 과학적 근거 연구, 경성대학교 논문집 18권 1호, 1997
- 장이주, 뮤지컬 배우의 몸과 마음을 결합하기 한 발성훈련 접근법 연구: 에스틸 보이스 훈련법, 크리스틴 링클이터 발성훈련법과 스텔라 타다시 훈련법을 중심으로, 명지대학교 대학원 영화뮤지컬학과, 2012
- 조명희, "가창 발성기법에 관한 실천적 연구: 호흡 훈련을 중심으로", 칼빈 논단, 칼빈대학교, 2005